

OD PAVOUČÍCH SÍTÍ K PŘIZNÁNÍ AVANTGARDY. ARCHEOLOGIE ORNAMENTÁLNÍ SCÉNY TOMÁŠ JIRSA

Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*, Praha: VŠUP 2012, 288 s.

Nesluší se mluvit nad odbornou monografií o něčem jiném než o jejím textu a kompozici. Autor recenze má však alibi, protože v lednu tohoto roku navštívil stejnojmennou výstavu v brněnské Moravské galerii, jejíž kurátorkou nebyl nikdo jiný než autorka knihy. **(jedna)** Suverénní erudovanost ve spojení s radostnou archeologií, které předvedla během autorské prohlídky v ornamenty z konce devatenáctého století prorostlých galerijních sálech, je přesně tou kombinací, která činí z četby její knihy intelektuální i estetické dobrodružství. Čtenář může celou práci, která je pozoruhodným spojením kunsthistoricky, ale rovněž esteticky i filosoficky fundované monografie, a graficky pečlivě zpracovaného katalogu obsahujícího téměř čtyři sta obrazových reprodukcí, listovat stejně, jako když prochází výstavou.

Ještě než se ponoří do textu, ocitá se tak jako během zmíněné expozice mezi fascinujícími fotografickými snímky liliovité rostliny gloriózy vznešené, uhrančivými zvětšeninami řezů dužnatých stonků přesliček, jež evokují monumentální sloupy antických chrámů, lineárními vzorci mikrostruktur krystalů, ale stejně tak halucinačně působícími a barevně výbušnými stylizacemi tykve z alba secesního dekorátéra Eugène Grasseta, malovanými kosmologickými výjevy na návrzích koberců člena tzv. pedagogické avantgardy Emanuela Pelanta, pestrobarevnými

ornamentálními vzorci ptačích křídel, vázami ve tvaru pupenu, fotografiemi dětí vykreslujících obouručně ornamenty na tabuli, tapetovými vzorky stylizovaných frézí malíře a grafika Otto Eckmanna, evokujícími nejen jejich vzhled, ale také vůni a rytmus růstu, a v neposlední řadě mezi artistními arabeskami „ztracených ještěrek“ manýristického umělce Bernarda Palissyho, které jsou „pravdivým záznamem smrtelného doteku sádrové formy s ještě živým tělem“ (s. 68). Jak je z tohoto výčtu patrné a jak se snad vzápětí ukáže i při ohledání textu práce, autorka i kurátorka této knihy-výstavy představuje ornament nejen jako umělecký artefakt, estetický znak či abstraktní element myšlení a tvorby, nýbrž jako *živého tvora* hýřícího barvami i pulzujícím rytmem, který dle libosti střídá napříč historií a médii tvar, skupenství i prostředí.

Již podoba názvu knihy, který je vysázen fialovým písmem a vystupuje na pozadí stříbrné rytmizované drapérie, akcentuje skutečnost, že vedle výjimečné erudice a brilantně zvládnutého tématu vychází celý text především z fascinace vizuálním světem ornamentu. A je to právě tato fascinace ve spojení s paradoxem, která tvoří výchozí bod autorčina studia fenoménu ornamentu mezi lety 1880–1930 (tj. od kritické recepce historismu přes secesi, ranou modernu a avantgardu až k meziválečnému modernismu). Jak v samém úvodu píše, ve spojení nebývalého rozkvětu ornamentalismu s rozvojem moderní vědy, s postupnou laicizací a racionalizací společnosti v kombinaci s masivním nástupem průmyslové revoluce spatřovala „paradoxní situaci“:

Zdalo se mi, že samo téma v této konkrétní historické konfiguraci je jakousi do sebe zaklíněnou aporií.

Moderní společnost, kterou bychom mohli považovat za racionální a pragmatickou, na prahu průmyslového věku, který nastartoval zásadní technologické obraty, věnovala takovou pozornost ornamentu a dekorativní výzdobě! (S. 10.)

Monografii tvoří soubor čtrnácti studií (lze je chápat jako příběhy jednotlivých ornamentálních revolucí) zkomponovaných do čtyř částí, které sledují stěžejní projevy ornamentalismu

v letech 1880–1930. Nejde tedy o jakousi ucelenou kunsthistorickou „sumu“, téma je představeno spíše fragmentárně, ovšem velmi přehledně a synteticky. První část „Rytmičké síly života“ obsahuje nejrozsáhlejší studii nesoucí název shodný s názvem knihy s podtitulem „hledání nové vizuální řeči na přelomu 19. a 20. století“, která sleduje proměny role a podoby ornamentu, jeho ideové i institucionální postavení rýsující se na pozadí nekonvenčních postupů pedagogické praxe, ale rovněž jeho inspirační potenciál pro tehdy vznikající volné umění. Zvláštní pozornost je zde věnována vazbě ornamentu na přírodní vědy, především botaniku a fyziku. Druhá část nazvaná „Ornamentální nauka a experimenty s viděním“ osvětluje příběh umělecko-průmyslové reformy a postupné formování ornamentální nauky. Na případu Aloise Studničky a jeho žáka Františka Kupky je zde naznačen vztah ornamentu k teorii barvy, optice a fyziologii vnímání. Nedílnou součástí druhé části knihy tvoří studie, osvětlující vazbu dekorativních praktik na tvarovou psychologii a biologismus a vztah ornamentu k fyziologickému „smyslu pro řád“, jak zní i titul knihy E. H. Gombricha, jehož podněty autorka rozvíjí. **(dva)** Třetí, nejrozsáhlejší část „Duch a hmota“ zkoumá prostřednictvím dobových diskusí a dílčích analytických sond do díla a myšlení jednotlivých středoevropských stoupenců dekorativismu, kterými jsou Emanuel Pelant, Marie Teinitzerová, Hilde Pollak a Pavel Janák, ideový a duchovní rozsah ornamentalismu, stejně jako myšlenkovou propojenost Evropy v uměleckých oblastech. Čtvrtá, poslední část – jak již naznačuje její polemický název „Anti-ornament?“ – se vyrovnává s ostrými negativistickými výpady proti ornamentu ze strany modernistických tvůrců a teoretiků, především Adolfa Loose a Le Corbusiera, a demaskuje jejich anti-dekorativistickou ideologii jako značně ambivalentní. Sledována je také jejich česká recepce, a to především na publicistické události „Anketa o ornamentu“ z roku 1924.

Nemělo by zde valného smyslu pokoušet se shrnout bohatý tematický, materiálův i stylistický rozsah jednotlivých studií, které žánrově oscilují mezi teoretickým pojednáním, analytickými a interpretačními sondami či komentářem, pokusím se proto alespoň naznačit stěžejní hypotézy a argumenty

prostupující jednotlivé části knihy a spolu s tím vystihnout autorčin tvůrčí postup, s nímž v dějinách ornamentu pátrá. Stěžejní leitmotiv, stejně jako konstitutivní gesto tvarující celou práci, tvoří jednoznačně *rehabilitace* ornamentu: „Anonymní pokusy na poli ornamentu a dekorativní práce by měly být nahlíženy nikoliv jako něco, co se krčí na okraji ‚vysokého‘ umění vybraných uměleckých individualit, ale jako podstatná součást vizuální zkušenosti prvních dekád 20. století“ (s. 12). Troufalé prohlášení není pouhým předpokladem, jemuž by se další argumentační postup přizpůsoboval, nýbrž organickým důsledkem plynoucím ze všech částí knihy. *Plaidoyer* za ornament tak nezůstává u postupného odkrývání a představení mnoha faset i rolí, které v dané epoše sehraává pro užité umění, jak by mohl evokovat její podtitul; dělá něco mnohem odvážnějšího.

Navzdory obecnému mínění a především západnímu estetickému diskurzu – jež kanonizoval Immanuel Kant svým pojetím ornamentu (*parergon*) jako vnější a nefunkční „okrasu“, která netvoří součást vnitřního světa díla; pojetím, jež se dodnes objevuje ve většině slovníků i kunsthistorických příruček – autorka přesvědčivě ukazuje ornament jako živelný element a konstitutivní princip moderního umění i vědy, rodících se na přelomu století. Fenomén ornamentu je tak na základě pečlivé a citlivé rehabilitace *rozvíjen* a vztahován k oblastem, v nichž jej dosud spatřoval jen málokdo. Odtud ostatně název knihy: konceptuální, estetické i řemeslné zvraty a „revoluce“, odehrávající se na poli ornamentalismu a dekorativního umění, se děly – na rozdíl od umění moderny a avantgard, proklamujícího svá gesta hlučně a nejednou útočně – většinou potichu, nenápadně a často anonymně. Ve světě ornamentu jako by byla křiklavost modernistických manifestů rozpuštěna v jemných a důkladných tazích abstraktních linií.

V první části knihy, která je skutečnou ouverturou rozehrávající celou paletu témat a motivů, jež se střídavě vrací v částech dalších, tak vstupujeme do jednoho z pomyslných milníků vznikání nových forem tzv. volného ornamentu, a sice do osmdesátých let devatenáctého století, kdy se napříč Evropou šíří reformní uměleckoprůmyslové hnutí a na mnoha místech jsou zakládány uměleckoprůmyslové a odborné řemeslné školy. Jak

si tehdejší dekoratéri dobře uvědomovali, ornament nepředstavuje pouhý přidaný doplněk, který má kráslit funkční objekt, nýbrž znamená mnohem víc: užitkovým předmětům i stavbám dodává styl a nezbytný umělecký výraz. Pozoruhodné přitom je, že v tomto kontextu, kdy se ornament na úrovni řemeslné produkce a výuky ornamentálního kreslení těšil „historicky bezprecedentní péčí“, nešlo o pouhou estetickou potřebu či historickou kontinuitu s ornamentální tradicí, ale především o ekonomický faktor: jen předměty obdařené ornamentem mohly na světovém trhu konkurovat a najít si cestu ke svému konzumentovi.

Za tak markantním proniknutím ornamentu do pedagogické a uměleckoprůmyslové oblasti podporované státem tak podle autorky stojí na jedné straně „idealisticko-pragmatické přesvědčení, že nové pojetí dekorace může být hlavní silou obnovy a reformy stylu“, a na straně druhé jeho potenciál být „nenápadným prostředkem tržního zrychlení a hospodářského růstu“ (s. 19). Daný pohled je o to svěžejší, že většina literatury zkoumající estetiku středoevropského ornamentu na přelomu století v něm spatřuje spíše emblém konfliktu tradice a modernity či symptom krize hodnot, jak o tom svědčí například práce Michela Collomba a Gérarda Rauleta. **(tři)** Implicitně se tak ukazuje, že ornamentalismus a nejrůznější dekorativní techniky tvoří podstatný faktor vzájemného prolínání dějin trhu s historií vkusu.

Tato část také blíže představuje dvě tendence dobového nahlížení ornamentu a několik postav, které jsou pro jeho chápání nezbytné. Na jedné straně jde o strukturní, funkční princip, za jehož rozšířením stojí především vliv myšlenek architekta a uměleckého kritika Gottfrieda Sempera, chápajícího ornament jako „prafenomén uměleckého projevu“, který se však má při aplikaci držet jasných pravidel, aby tak ztělesnil „ideu účelné formy“. Na straně druhé pak stojí teorie a koncepty vycházející z „poetičnosti, hudebnosti, individuálního výrazu a pudovosti uměleckého gesta“ (*ibid.*). A právě z tohoto druhého směru, jež zastupují Alois Riegl, John Ruskin a hnutí Arts and Crafts, vyrůstá klíčový argument celé první části knihy, a sice že ve stanoviscích těchto apologetů ornamentu „lze hledat

genezi nových, nespoutaných forem tzv. volného ornamentu a prosakování neimitativních, abstraktně-dekorativních forem do sféry volného umění“ (*ibid.*). Ornamentalismus, jehož kořeny sahají hluboko do dějin filozofického i estetického myšlení, přírodních věd i umělecké praxe, tudíž stojí „v pozadí radikální proměny vizuální řeči na počátku 20. století“ (s. 67).

Pojmenovat způsob, jakým autorka svou knihou-výstavou čtenáře provádí, není snadné, protože stejně jako se úspěšně vyhýbá zaběhlé „kunsthistorické nomenklatuře“, nadržuje se ani nějaké rigidně dodržované metodologie. Její stěžejní postup by snad bylo možné označit jako *archeologii ornamentu*. Napříč celým textem se setkáváme s precizní a důslednou heuristikou. Ornament a jeho jednotlivé formy v dekorativním umění jsou ohledávány na pozadí bohatého obrazového a písemného materiálu pocházejícího ze světových i tuzemských muzeí, archivů či depozitářů, na základě korespondence jednotlivých ornamentalistů, záznamů či recenzí dobových výstav, ale také analýzou školních návodů rostlinných stylizací či alb ornamentálních předloh, vypracovaných autory, jakými byli Alois Studnička, školní rada a „obávaný zemský inspektor kreslení“ Anton Anděl (který s ornamentem inovativně propojil překreslování elementárních geometrických těles), „mistr imaginativní analýzy rostlin“ Eugène Grasset, Maurice Pillard Verneuil, Alfons Mucha nebo Thomas Weigner.

Podstatné však je, že tato důkladná a v nejlepším slova smyslu urputná heuristika zdaleka nepřináší jen velké množství dosud nezpracovaných a nereflktovaných informací: stejně podstatný jako její exaktnost a poctivost je její imaginativní rozměr. Pátrání po ornamentu tak téměř ve všech kapitolách doprovází energická *rozkoš z bádání*, či – jak ji sama autorka s elegantní sebeironií nazývá – „badatelský turismus“, který ji při ohledávání materiálu přivedl do zasutých koutů republiky, roztroušených depozitářů regionálních muzeí, nebo dokonce na půdy starých škol. Tato „radostná věda“, o níž píše v souvislosti s dílem E. H. Gombricha a jejímž je sama stoupencem, tak opanuje například foucaultovským pojmovým arzenálem inspirované sledování zákulisí vzniku a formování Českého průmyslového muzea a „heterotopii“ i „heterochronii“ jeho sbírky. „Přestože

se Studnička snažil o organizaci sbírek, z dochovaných pramenů vyplývá, že muzeum bylo spíše skladištěm a akumulací „sběračského“ nadšení Vojtěcha Náprstka“ (s. 83). Nadšené shromažďování nejrůznější veteše bylo sice předmětem sporu mezi Náprstkem a jeho kustodem Studničkou, nicméně historická realie je prosycena anekdotickým a potměšilým tónem, který celou záležitost výrazně oživuje:

Soupis nezařaditelných předmětů by mohl aspirovat na surrealistickou sbírku s nezbytným šarmem nahodilosti a bizarnosti. Mezi dary do sbírek Českého průmyslového musea byly zapsány např. tyto předměty: „polštářek na jehly z hedvábí růžového s ozdobami z kvítí vyšívaného a vykládaného šupinami štičými, achát mechatý s ženskou hlavou s kyticí, hedvábný šátek s mapou z bojiště tureckého, polní postel skládací, věchet kokosový, taháčky na zátky, náramky ze skořápků hlemýždí [...]“ (S. 258.)

Přítomná archeologie ornamentu má několikrát rozměr a nejednou v knize tvoří zárodek i logické východisko k obecnějším hypotézám, které jsou i přes svou originalitu a argumentační sílu většinou vzneseny zcela skromně, jakoby na okraj – tedy zcela v souladu s poetikou celého textu. Vedle zásadních počínů na poli dekorativního umění a uměleckoprávní výuky je tato archeologie podniknuta v souvislosti s objekty či nástroji, jež jsou založeny na principech optiky, fyziky a geometrie. Takový je například exkurz k chronofotografii, čili technologii zkoumající fyziologii pohybu, jak sledujeme na snímcích Étienne-Julese Mareye z osmdesátých let devatenáctého století, zachycujících rozfázovaný skok do dálky, běh lidské postavy či let racka. Výjevy působící jako rentgeny nebo bílé otisky údů, kloubů a křídel, zarámované do světločivné matérie, nejenže evokují filmový pohyblivý obraz, ale především otevírají téma kinestetického vnímání, a předznamenávají tak abstraktní arabesky těla, jak je komponoval kupříkladu Alfons Mucha nad gestickým záznamem tanečnice Liny de Ferkel ve stavu hypnózy posilovaném hudbou. V této souvislosti jistě stojí za zmínku

autorkou zdůrazňovaná synestetická souvislost mezi Muchovými arabeskami pohybu a *Amorfou* Františka Kupky (1912). Tím však daný exkurz zdaleka nekončí, neboť chronofotografie je vzápětí usouvztažněna s dobovými publikacemi (Walter Crane, Anton Seder či Maxmilian Schaeffer) určenými dekoratérům, a předložen je hned další podstatný argument, který z ornamentu činí jednu z hlavních dominant moderního umění:

Svým zájmem o pohyb a vyjádření energetických sil ornamentální kreslení počátku 20. století anticipovalo futurismus; futuristický zájem o pohyb a dynamiku těží z diskuzí vedených na poli ornamentu. Avantgarda si přivlastňovala a rozvíjela některá témata a postupy, které tiše rozvíjel dekorativismus přinejmenším od přelomu století a jejichž náměty byly pečlivě a s plnou vážností probírány plénem učitelů ornamentálního kreslení, a to v nadnárodní úrovni – ovšem bez hlasitých, manifestačních autorských ambicí. (S. 61.)

S podobnou vervou je podniknut také průzkum krasohledu, který svým mechanickým zrcadlovým rozložením a multiplikací obrazu nabídl ornamentu využití „trhané vizuality“. Antirealistická povaha i ikonoklastický potenciál kaleidoskopu jsou promyšleny mj. v souvislosti s vynálezem A. L. Coburna, zkonstruovaným během první světové války, a sice vortoscopem (fotografickým aparátem, fragmentarizujícím obraz na způsob krasohledu soustavou tří zrcadel vložených do čočky přístroje). Ve třetí části knihy pak můžeme sledovat v souvislosti s tvorbou architekta Pavla Janáka pozoruhodnou archeologii krystalu, a to nejen v obecné rovině jakožto zásadního elementu kulturních dějin přelomu devatenáctého a dvacátého století, ale také coby ideového a konstrukčního principu „ikony českého moderního designu“ – Janákovy dózy ve tvaru krystalu z roku 1911. Tu autorka uvádí do originální souvislosti s krystalografickým modelem pyritu, který do mineralogické sbírky pražského Národního muzea a české univerzity zařadil její kustod Karel Vrba.

Vedle průzkumu více či méně zasutých forem vizuálního ornamentu – během kterého se vynořuje komplikovaná otázka, proč

k takovému „vytěsnění“ vlastně došlo a stále dochází, k jejímž zodpovězení autorka porůznu a spíše implicitně míří (bez jasné odpovědi, která by tu však působila značně spekulativně) např. zapojením antropologických a přírodovědných impulzů do kunsthistorie – jsme rovněž svědky stopování celé řady polozapomenutých či zcela neznámých jmen z řad pedagogů, uměleckých řemeslníků, dekoratérů a návrhářů. Vedle tří „hrdinů“, kterým jsou věnovány samostatné studie (Emanuel Pelant, Marie Teinitzerová, Hilde Pollak), jde třeba o Gustava E. Pazaureka, který sehrál důležitou roli ve dvacátých letech dvacátého století, kdy se přirostřoval spor mezi stoupenci dekorativismu a průkopníky modernismu. Pazaurek se tehdy stavěl proti zatracování ornamentu modernisty, které v této souvislosti označoval za „fanatiky čisté formy“, a upozorňoval přitom na možnosti inovace v geometrickém a tzv. stereometrickém ornamentu, jenž tvořil důležitý pandán pro mnohem slavnější puristickou „hru volumů“ Le Corbusiera, Loosův *Raumplan* či prostorové komponování elementárních objemů Thea van Doesburga. V souvislosti s explicitním odkazem na van Doesburgův elementarismus za zmínku jistě stojí také Egon Lehnert, mezi modernismem a dekorativismem „rozdvojený“ tvůrce, který na počátku třicátých let publikoval ornamentální vzorníky pro účely výuky na dámské škole uměleckých řemesel v Opavě, či Stanislav Luština, jenž neoplasticistní kompozice přenášel na kobercové vzory.

V tomto pečlivém duchu se nese i detailní a kritické čtení textů významných teoretiků dekorativního umění a obhájců moderního ornamentu. Autorů, s nimiž autorka pracuje, je celá řada (Walter Crane, John Ruskin, Roger Fry, Julius Meier-Graefe, Camille Mauclair, v českém kontextu pak K. B. Mádl nebo V. V. Štech), reflektovány jsou však i podněty teosofie a kosmického řádu v ornamentu Rudolfa Steinera, myšlenka organického ornamentu a naturfilosofické spisy J. W. Goetheho, pojetí entelechie vitalisty Hanse Driesche, či snahy Vasilije Kandinského o vytvoření jasného vizuálního systému v návaznosti na tehdy rozšířené ornamentální mluvnice. Jednou ze stěžejních postav celé knihy je E. H. Gombrich, na jehož práci *Smysl pro řád* (**čtyři**) autorka navazuje a rozvíjí její podněty, především ve studii

nazvané „Ornament motýlích křídel: Ernst Hans Gombrich, dekorativní umění, přírodověda a gestalt psychologie“.

Poté, co objasní počátky Gombrichova zájmu o dekorativní umění – a zmiňme na okraj, že i zde se archeologie pojí s prostou chutí vyprávět příběh *setkání* člověka s ornamentem –, autorka ukazuje, jak tento milovník mezioborových hypotéz doslova nasával nejrůznější podněty z oblasti gestalt psychologie a vizuální psychologie, ale také ze srovnávacího studia chování zvířat, zastoupeného jeho blízkým kolegou Konradem Lorenzem, či z díla autora poloviny osmnáctého století, Williama Hogartha, podle něhož bylo možné v přírodě nalézt základní linii krásy, která přitahuje oko a fixuje jeho pozornost. Například chování štvavného zvířete Hogarth popisuje jako „fascinující ornamentální tanec, v němž je obsažena přirozená ‚intricacy of line‘“ (s. 109). Stejně podstatné je však to, jak si autorka navzdory autoritativní auře Gombricha v jeho výkladu dekorativního umění devatenáctého století kriticky všímá některých metodologických přehmatů či opomenutí, především překvapivé skutečnosti, že „Gombrich zcela přehlédl roli botanika, teoretika dekorativního umění a designéra Christophera Dressera“, který se zabýval pro něj stěžejní „ornamentální tvarovou redukcí složitěho fenomenálního světa“ (s. 111).

Po tomto kritickém čtení Gombricha autorka odhaluje tematické východisko celé studie, a sice blízký vztah dekoratérů devatenáctého století k přírodovědě. Průmysloví návrháři a umělečtí řemeslníci s velkým entuziasmem studovali botaniku i zoologii, a aby mohli přírodní tvarosloví přenést z živé přírody přímo na materiál, „využívali podobných postupů vizualizace jako vědci“ (s. 112) a nejednou si pouhým okem nezbadatelné struktury živé i neživé přírody zpřístupnili mikroskopem. Celá studie, a především jednotlivá výstavní i knižní „tableaux“ – zachycující fascinující fotografické zvětšeniny i kreslené stylizace tělesných částí hmyzu, exotických motýlích křídel a jejich „rozvratných vzorců“, nebo dokonce ornamentální motiv v opeření bažanta arguse, v němž sám Darwin nacházel tu „nejvytříbenější krásu“ a jehož zbarvení považoval za „dokonalý projev evoluční i estetické *fitness*“ (s. 113) – tak svědčí o tom, že ornamentalisté, kteří chápali ornament jako obraz esence života, se snažili dostat

do hmoty vitální rytmickou pulzaci, *animovat* mrtvou matérii, a stvořit tak jakousi druhou přírodu. Na jednotlivých obrazech tak sledujeme, jak kryptické vzorce motýlích křídel objímají střenku nože, nebo jak se jejich komíhání rozprostírá po nádobi či tapetách. Možná že právě tyto obživlé stěny stojí za hypnotickým a fantasmatickým prvkem, který do tapet vkládá moderní umění, ať už jde o texty Vladimira Nabokova a Virginie Woolf či filmové dílo Ingmara Bergmana.

Svébytným propojením ornamentu – coby často deklasovaného fenoménu kulturních dějin – s přírodovědnými disciplínami tak autorka mimo jiné vstupuje do jedné z nejzajímavějších oblastí současných vizuálních studií, a sice vzájemné filiace estetiky a tzv. exaktních věd. Vzpomeňme zde jen namátkou výzkum Horsta Bredekampa: ten popisuje Darwinovo zalíbení v jistém druhu korálu zvaném „*Amphiroa orbignyana*“, který nejenže mu poskytl způsob vizualizace jeho formulující se teorie evoluce druhů, ale rovněž splňoval estetická pravidla stojící za jeho přírodní historií. Obraz korálu se tak ještě před vydáním *Původu druhů* (1859) stal Darwinovi vizuální metaforou pro doložení evolučního vývoje zvířat a rostlin. Podle Bredekampa tak motiv korálu nebyl vybrán jako doklad teorie evoluce, ale spíše se teorie evoluce přizpůsobila vzhledu korálu. **(pět)**

Výše zmíněná archeologie ornamentu má navíc svůj podstatný teoretický dosah v podobě *dekonstrukce* mnohých schémat a klíš, vyplňujících již zmíněnou „uměleckohistorickou nomenklaturu“. V návaznosti na spis Františka Kovárny *Malířství ornamentální a obrazové* (1934), který viděl mezi „obrazovým“ a „ornamentálním“ modem výtvarné tvorby hlubokou souvislost tzv. „ideoplastického útvaru“ a zdůrazňoval vliv výkladu ornamentu Aloise Riegla a Wilhelma Worringer na abstraktní umění, odkrývá autorka „interpretační trhlinu mezi ornamentálním uměním a volnou abstrakcí, která je zapříčiněna účelovou logikou kanonizovaného modernistického diskurzu“, čímž současně vybízí k „objasnění mechanismů následné historiografické manipulace, která tyto dva jevy stavěla do protikladu“ (s. 53). Jakkoli to ve své skromnosti explicitně nezmiňuje, zřetelně a promyšleně tuto trhlinu osvětluje a spolu s tím zaceluje – především v posledním oddílu knihy nazvaném „Anti-ornament?“.

Hned jeho první studie – nesoucí v názvu vynalézavý a jen zdánlivý oxymorón „Stylizovaný lotos Adolfa Loose“ – totiž odkrývá upozaděné aspekty architektem domněle pranýřovaného ornamentálního zločinu (nechybí zde ani vtipná historka o úpornosti, s níž mladičkový Loos ve třetím ročníku na řemeslnické škole překresloval ornamentální předlohu lilie po celých třicet šest hodin) a ukazuje způsob využití ornamentu prostřednictvím *Raumplanu*. Ten, jak autorka zdůrazňuje, „není funkčním a ekonomicky efektivním uspořádáním bydlení, pro které plédovali modernisté, ale zdá se být spíše prostorovou rytmizací pohybu, abstraktním přepisem záměrně složitých pohybových trajektorií“ (s. 225). Druhá studie pak neméně objektivně problematizuje tradovaný čistě technický, funkční a „nahý“ aspekt mašinstvu Le Corbusiera a ukazuje, že v pozadí jeho zdánlivě nejortodoxnějších podob lze nalézt „harmonii, komplexní geometrii, regulační trasy, funkční strukturu přírodních předobrazů“, jež „v mládí pochopil v rámci komponování ornamentu“ (s. 235). I svou strohostí pověstný „stroj na bydlení“ lze pak naopak vnímat jako obyvatelnou biologickou buňku. Při pročitání všech částí knihy, ale stejně tak brilantně pointovaného závěru, jenž formou anekdoty shrnuje výše zmíněné dilema, se stává čím dál zjevnějším, že ornament není avantgardními umělci a teoretiky umění ani vytěsněn coby jakási „*guilty pleasure*“ modernismu, ani umlčen a pohřben v secesních končinách *fin de siècle*, nýbrž je pouze *nepřiznán*.

Právě tyto postřehy, nálezy a odhalení dekonstruuji onu umělou průrvu mezi dvěma světy umění a dokazují počáteční domněnku, že „některé ‚vynálezy‘ modernismu lze v pozměněné konfiguraci výkladu chápat i jako vývojová rezidua dlouholetého ornamentalismu“ (s. 13). Svým teoretickým a bytostně mezioborovým postupem nepřináší autorka pro dějinnou reflexi vizuality o nic menší podněty, než jaké do této oblasti vnesla ve druhé půli osmdesátých let dvacátého století Rosalind Krauss se svou dekonstrukcí modernistického a avantgardního mýtu originality, jedinečnosti a autenticity, či přední badatel v oblasti arabsko-islámského umění Oleg Grabar, který v polemice s „eurocentrickým myšlením, jehož představa umění je založena výhradně na západních reprezentacích“, **(šest)**

(šest) Oleg GRABAR, *The Meditation of Ornament*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1992, s. 40. Nutno říct, že se zde Grabar vymezuje i proti Gombrichovi, který hlavní rysy ornamentu stanovil jako rámování, vyplňování a spojování a definuje jej především na základě vztahu k určitému objektu, obrazu, jenž má být zarámován, či stěně, jež má být pokryta.

obhajoval orientální ornament jako zcela autonomní umělecký projev, který může být vlastním námětem zobrazení. Je proto víc než užitečné, že kniha vychází paralelně v anglickém překladu, a troufám si tvrdit, že se zcela zaslouženě dočká nadšených recenzí i v zahraničí. **(sedm)**

Ať už bude čtenář touto knihou psanou šarmem procházet jako výstavou, nebo se do ní ponoří jako do nesmírně cenné odborné práce, nepřehlédne, že Lada Hubatová-Vacková přemýšlí a píše o světech ornamentu se stejnou urputností, pečlivostí a nuančováním, s jakými její dekoratéri tkají, kreslí a modelují ornament svůj.